

Magdalena Pytlak



Polskie i bułgarskie realizacje sceniczne *Biesów* Fiodora Dostojewskiego. Kilka uwag o przekładzie intersemiotycznym

Biesy w kontekście przekładu intersemiotycznego, jakim jest realizacja sceniczna utworu, stanowią przypadek wyjątkowo ciekawy. To, co odróżnia tę powieść od innych dzieł Dostojewskiego zrealizowanych na scenie, to adaptacja, a dokładniej dramatyzacja dokonana przez innego pisarza – Alberta Camusa – oraz jej późniejsze życie¹.

Transpozycja dramatyczna nosi znamiona przekładu zwielokrotnionego, albowiem podstawą jej statusu ontologicznego jest oczekiwanie na kolejne przekłady (realizacje sceniczne). Adaptacja (dramatyzacja) powstaje jako interpretacja dzieła, otwarta na coraz to nowe odczytania. Mowa tu jednak o odczytaniach dość specyficznych, bo powstałych jako efekt przekładu intersemiotycznego. Przekład intersemiotyczny w przypadku adaptacji teatralnej jest ciekawy o tyle, że nowy tekst w dużej mierze opiera się na tym samym systemie znaków, co tekst wyjściowy – na języku². Inaczej więc niż w przypadku pozostałych możliwych transpozycji utworu literackiego (słowo → obraz, słowo → muzyka, itp.) system znaków nie tyle ulega w niej zmianie, co zostaje poszerzony, urozmaicony. Tu pojawia się pytanie, czy tekst teatralny jest w tym samym stopniu otwarty na interpretację, jak tekst literacki? Odpowiedź na to pytanie postaramy się sformułować po analizie konkretnych adaptacji scenicznych *Biesów* w Polsce i Bułgarii.

W przypadku omawianej przez nas dramatyzacji *Biesów*, utwór Dostojewskiego został najpierw przełożony na język francuski³, tłumaczenie to stało się podstawą przekładu na scenariusz teatralny autorstwa Alberta Camusa i dopiero ten został poddany przekładowi intersemiotycznemu. Z czasem Camusowska adaptacja

¹ A. Camus, *Les Possédés*, Paris 1959.

² Tekst rozumiem tu za Łotmanem jako zorganizowaną jednostkę aktu kulturowego, który staje się sformułowanym w pewnym kodzie aktem komunikacji np. kodzie słownym, kodzie zachowań, kodzie gier itp. (zob. J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 74–84).

³ Adaptacja bazuje na przekładzie Borisa de Schloezer (F. Dostoievski, *Les Démons*, trad. B. de Schloezer, Paris 1932).

została przetłumaczona na kilkanaście języków (w tym także na polski, bułgarski i rosyjski⁴) i to ona stała się podstawą większości przedstawień teatralnych *Biesów*⁵. Przypomnijmy, czym omawiana dramatyzacja różni się od oryginału.

Adaptacja Camusa składa się z 24 scen/obrazów, całość, tak jak powieść, podzielona jest na trzy części. Pod względem przebiegu akcji francuski pisarz zachował porządek fabularny powieści, a do najważniejszych zmian należą: włączenie do tekstu *Spowiedzi Stawrogina* (koniec II aktu) oraz informacji zaczerpniętych z notatek sporządzanych przez Dostojewskiego w trakcie powstawania powieści. W swoim przekładzie autor starał się być jak najbardziej wierny dziełu Dostojewskiego, a właściwie własnemu rozumieniu jego powieści, opartemu na tekście tłumaczenia.

Camus starał się zachować różnorodność tonów powieści od komedii satyrycznej do dramatu i tragedii, z domieszką scen melodramatycznych. (...) Znalazło to również wyraz w ujęciu inscenizacyjnym. – relacjonował paryski spektakl August Grodzki – Pierwsze obrazy utrzymane są całkowicie w realizmie scenicznym na tle realistycznych dekoracji, z grą prowadzoną w tonacji dziewiętnastowiecznej sztuki obyczajowej. Potem zaczyna się to zmieniać przez układ świateł, przez kompozycję obrazów pożarów i rozruchów przy pomocy chińskich cieni. Do tego dochodzi strona akustyczna, muzyka zresztą w bardzo niedużych dawkach, złożona z fragmentów znanych utworów symfonicznych i melodii ludowych, ale przeważnie zdeformowanych, puszczonej w zwolnionym tempie, co dodaje sztuce atmosfery niesamowitości⁶.

Jego adaptacja z jednej strony jest więc swego rodzaju syntezą utworu, z drugiej jednak nie jest (bo i nie mogła być) pozbawiona ocen i rozstrzygnięć. „*Biesy* Camusa, – zauważa Elżbieta Wysińska – niezależnie od ich wartości literackiej, reprezentują pewien typ teatru: teatr realistycznie potraktowanych wnętrz mieszkalnych i psychologicznej gry”⁷. W jego wersji akcja rozgrywa się w trzech planach. Pierwszy zorganizowany jest wokół wątku Stawrogina z całą siecią powiązań międzyludzkich, drugi to wątek społeczno-polityczny powieści, trzeci natomiast to plan obyczajowy obejmujący życie towarzyskie „pewnego miasteczka”,

⁴ A. Camus, *Biesy*, przeł. J. Guze; A. Камю, *Бесовые*, прев. Т. Тугева, София 1998; A. Камю, *Одержимые*, 1988 (niestety nie udało nam się dotrzeć do nazwiska tłumacza – przekład powstał na zamówienie Teatru im. Puszkina w Moskwie).

⁵ Wśród ośmiu polskich realizacji scenicznych utworu, pięć powstało w oparciu o tekst Camusa (*Biesy*, reż. J. Warmiński, premiera w Teatrze Ateneum w Warszawie 13 marca 1971; *Biesy*, reż. A. Wajda, premiera w Teatrze Starym w Krakowie 29 kwietnia 1971; *Biesy*, reż. R. Ziolo, premiera w Teatrze Powszechnym w Warszawie 24 kwietnia 2002; *Biesy*, reż. K. Babicki, premiera w Teatrze im. Juliusza Osterwy w Lublinie 26 października 2002; *Biesy*, reż. J. Gajewski, premiera w Teatrze Collegium Nobilium w Warszawie 21 listopada 2002), zob. *Polska bibliografia literacka*, Materiał dostępny za lata 1988–1998 (<http://pbl.ibl.poznan.pl/>) oraz *Teatr w Polsce – polski wortal teatralny* (<http://www.e-teatr.pl/pl/realizacje/>).

⁶ A. Grodzicki, *Camusa adaptacja „Biesów”*, „Dialog” 1959, nr 3, s. 151.

⁷ E. Wysińska, „*Biesy*” czyli dwa teatry, „Dialog” 1971, nr 8, s. 138.

o wyrażnie humorystycznym zabarwieniu⁸. W programie pierwszej inscenizacji *Biesów* w tej adaptacji⁹, Camus, będący jednocześnie reżyserem spektaklu, pisał:

(...) jeżeli *Biesy* są książką proroczą, to nie tylko dlatego, że zapowiadają nasz nihilizm, ale także dlatego, że pokazują dusze rozdarte i martwe, niezdolne do miłości i cierpiące z powodu tej niezdolności, pragnące i nie mogące wierzyć, dusze takie same jak te, które zaludniają dziś nasze społeczeństwo i nasz świat duchowy. Tematem tego dzieła jest w równym stopniu sprawa zamordowania Szatowa (zainspirowana prawdziwym faktem: morderstwem studenta Iwanowa przez nihilistę Nieczajewa) jak perypetie duchowe i śmierć Stawrogina, bohatera współczesnego¹⁰.

Nie będziemy się w tym miejscu zagłębiać w kontekst polityczno-społeczny adaptacji. Możemy jednak z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać, że realizacja Camusa była nie tylko prezentacją powieści, ale i swoistym ostrzeżeniem, projekcją niebezpieczeństwa, jakie niesie ze sobą socjalizm czy coraz bardziej popularny w powojennej Francji komunizm.

Polskie inscenizacje *Biesów*

Na adaptacji Camusa oparte były dwie pierwsze sceniczne realizacje powieści w Polsce. Polska prapremiera *Biesów* w reżyserii Janusza Warmińskiego¹¹, o miesiąc wyprzedzająca krakowską inscenizację Andrzeja Wajdy, dość wiernie odnosiła się do tekstu francuskiego pisarza. Oto jak reżyser traktował tekst powieści i tekst adaptacji:

Dla mnie *Biesy* nie są pamfletem na rewolucję, lecz powieścią o potrzebie idei. Jeśli już traktować je jako pamflet, to nie na rewolucję lecz na nihilistyczną postawę wobec życia, na degenerację rewolucji, polegającą na wynaturzeniu się idei wolności w ideę despotyzmu. Dla mnie *Biesy* są utworem o ludziach, którzy przez ideę, a może lepiej – przez potrzebę idei są zżerani, niszczeni. Podobnie zresztą odczytał *Biesy* Camus. Dlatego właśnie zainteresowała mnie jego adaptacja powieści. Adaptacja niezwykle zbliżająca problematykę utworu do naszego widzenia zagadnień ruchów społecznych, rewolucyjnych¹².

Polski reżyser zachował nie tylko kolejność epizodów (włącznie ze *Spowiedzią Stawrogina*), ale również pewien salonowy charakter Camusowskiej adaptacji. „Część I rozgrywa się (...) prawie w całości w salonie generałowej, a jedna tylko scena w domu zamieszkałym przez Kiryłowa, Szatowa i rodzeństwo Lebiadkinów.

⁸ Zob. A. Grodzicki, *Camusa...*, op. cit., s. 151.

⁹ Premiera spektaklu miała miejsce w paryskim Théâtre Antoine 30 stycznia 1959 roku.

¹⁰ Cyt. za: A. Grodzicki, *Camusa...*, op. cit., s. 150.

¹¹ Fiodor Dostojewski *Biesy* w adaptacji Alberta Camusa, przeł. J. Guze – Teatr Ateneum w Warszawie, reżyseria: J. Warmiński, scenografia: L. i J. Skarżyńscy, premiera 20 marca 1971.

¹² J. Warmiński, *Ludzie i idee*, [w:] *Polskie opinie o Dostojewskim*, „Polityka” 1971, nr 36, s. 6.

W tej części Stawrogin jest zaledwie jedną wśród wielu postaci (...)”¹³. A zatem, tak jak w powieści, Mikołaja Wsiewołodowicza poznajemy poprzez relacje narratora oraz świadków zdarzeń, w których uczestniczył. Sam Stawrogin pojawia się na scenie później.

Jedną z ciekawszych zmian, jakie wprowadził polski reżyser, jest pozycja narratora. Zgodnie z adaptacją Camusa jest nim Grigoriew¹⁴. Rola narratora została przez Warmińskiego nie tylko rozbudowana, ale przede wszystkim zmianie uległ jej charakter. O ile u Camusa jego zadanie ograniczało się do prezentacji okoliczności zdarzeń oraz sprawnego przeprowadzania widzów między aktami, Warmiński, dzięki rozwiązaniom scenograficznym, niejako przywrócił narratorowi jego powieściowy charakter.

Na scenie Ateneum jest ciągle to samo, wyłożone niezbyt ciemną boazerią wewnątrz: salon i nie salon, ściany ma puste, a meble (najniezbędniejsze) rozstawione jako pomoce techniczne dla aktorów. Stanowi tło niemal neutralne i daje przewagę kostiumowi nad rekwizytem. Scenę oddziela od proscenium kurtyna światła, padającego z góry, z umieszczonych rzędem w ramie proscenowej reflektorów. Proscenium bywa ulicą, przez którą przemykają bohaterowie sztuki, ale przede wszystkim polem działania Narratora, miejscem, z którego nawiązuje on kontakt z widownią¹⁵.

A zatem Grigoriew nie bierze czynnego udziału w akcji, tylko ją komentuje. Od sceny oddziela go ściana światła, dzięki czemu znajduje się on bliżej widza i to do niego kieruje swoje słowa¹⁶. Kwestie narratora zbliżają się więc do podstawowego kodu literatury, ich charakter jest w dużej mierze słowny, językowy, różny od działania scenicznego. Rola narratora staje się w kontekście teatru funkcją. Poprzez ten zabieg inscenizacja Warmińskiego przypomina o tekście oryginału, o powieści. Spektakl przybiera formę relacji, w której narrator niejako moderuje to, co dzieje się na scenie i której podporządkowany jest rytm przedstawienia. W sposób przewrotny adaptacja sceniczna Warmińskiego zwraca się więc w kierunku swego epickiego pierwowzoru.

Na ciekawy element interpretacji Janusza Warmińskiego zwraca uwagę Elżbieta Wyśińska. Píše ona o sposobie urządzenia przestrzeni scenicznej oraz o jej wpływie na recepcję przedstawienia.

Aktorzy grają w zbliżeniu – zamknięci w mieszkalnych wnętrzach są zobowiązani do analizy potocznych gestów i naturalnego zachowania. Przedstawienie ma charakter dyskursywny. Liberałowie, humaniści, idealisci dyskutują w swoich salonach, postulują, oceniają i nie rozumieją nic z rzeczywistości, która ich otacza. (...) ostateczna przegrana zbliża się powoli, spokojnie, gładko. Wszystko, co ma się stać, następuje w swoim czasie. Trzeba mówić

¹³ E. Wyśińska, „Biesy” czyli..., op. cit., s. 139.

¹⁴ W powieści nie poznajemy pełnego nazwiska narratora. Tam kryje się on pod skrótem G-w. Ciekawe, że Camus w swojej dramatyzacji zdecydował się uściślić jego tożsamość.

¹⁵ Ibidem, s. 138.

¹⁶ B. Wojdowski, *Mit Szigalewa. Szkice*, Warszawa 1982, s. 171.

o ewolucji kataklizmu, a nie o kataklizmie. Ateneum (...) pokazuje wyraźniej bezradność ofiar i świadków, niż siłę opętanych przez zło¹⁷.

Ujawnia się w tym miejscu także potrzeba włączenia proksemiki w sferę badań nad przekładem intersemiotycznym. Warszawski spektakl rozgrywał się na niewielkiej scenie, bohaterowie byli nie tylko blisko jeden względem drugiego, ale także względem widowni. To sprawiło, że widz „ogląda każdego z nich z osobna, obserwuje zachowanie i postawę poszczególnych ludzi”¹⁸, a nie pewnej grupy ludzi.

Na adaptacji Camusa postanowił oprzeć swoją interpretację *Biesów* także Andrzej Wajda¹⁹, jednak podczas pracy nad głośnym spektaklem właściwie zminimalizował wpływ tekstu tej adaptacji. Polski reżyser uzasadnił tę zmianę w następujący sposób:

Camus napisał swój tekst dla konkretnych aktorów paryskich. Poza tym dał on się uwieść jednej bardzo prostej rzeczy. Ponieważ dużo scen dzieje się w salonie Barbary Pietrowny, on potraktował *Biesy* jak utwór salonowy. (...) Ja zacząłem pracować z tekstem Camusa w rękę, ale zbyt dużo rzeczy mi brakowało, nie było tam rzeczy, które uważałem za ważne. Brak było scen, które pamiętałem z lektury książki. Szukałem ich więc w samej książce²⁰.

W efekcie Wajda stworzył własną adaptację, w której z dwudziestu czterech camusowskich scen wykorzystał tylko pięć²¹. Przedstawienie zrealizowane w Teatrze Starym w Krakowie także składało się z trzech aktów i dwudziestu czterech scen, w sumie scenariusz obejmował prawie 200 stron. Pierwsza ważna zmiana następowała już na początku. W adaptacji Andrzeja Wajdy przedstawienie rozpoczynała *Spowiedź Stawrogina*²². Od pierwszych chwil spektaklu uwaga widza skupiała się więc na bohaterze. Był to czytelny sygnał, że to właśnie wokół niego koncentruje się całe przedstawienie.

Tak jak u Camusa i Warmińskiego, w krakowskim przedstawieniu także pojawia się Narrator. O ile jednak w omówionych wcześniej adaptacjach jego rola ogranicza się do komentowania wydarzeń oraz przeprowadzania widzów między kolejnymi aktami, to u Wajdy, tak jak w powieści, narrator jest jednym z uczestników wydarzeń. Inaczej jednak niż w utworze Dostojewskiego, narrator mówi niewiele, jest raczej obserwatorem, czasem pomaga przemieszczać rekwizyty. Mimo to nie traci on swej pierwotnej funkcji – pełni rolę pośrednika między widownią a rzeczywistością sceniczną.

Jedną z ważniejszych różnic interpretacyjnych było „ożywienie” przez Wajdę biesów. Polski reżyser wprowadził do scenariusza cztery ubrane na czarno, pozba-

¹⁷ E. Wyśńska, „*Biesy*” czyli..., op. cit., s. 139–140.

¹⁸ Ibidem, s. 142.

¹⁹ Fiodor Dostojewski *Biesy* na podstawie adaptacji A. Camusa, opracowanie sceniczne Andrzej Wajda – Stary Teatr w Krakowie, reżyseria i scenografia: A. Wajda, kostiumy: K. Zachwatowicz, muzyka: Z. Konieczny, premiera 29 kwietnia 1971.

²⁰ A. Wajda, *O inscenizacji „Biesów”*, „*Studia Filozoficzne*” 1973, nr 11–12, s. 133.

²¹ Ibidem.

²² Opisy fragmentów spektaklu podają za: E. Wyśńska, „*Biesy*” czyli..., op. cit., s. 138–142.

wione twarzy postaci, które w pewnych momentach przebiegały jedynie przez scenę, w innych zmieniały scenografię, a w jeszcze innych brały czynny udział w akcji, zmieniając bieg wydarzeń. W ręce Czarnych, jak nazywa postaci w scenariuszu Wajda, wpadła m.in. Liza, która chciała zobaczyć ciała zamordowanych Lebiadkinów, Czarni towarzyszyli porodowi Marii Szatowej, podali sznur Stawroginowi i wreszcie zakryli usta narratorowi, który próbował odczytać oświadczenie lekarskie stwierdzające, że Mikołaj Wsiewołodowicz był zdrowy i w pełni poczytalny. Andrzej Wajda w swojej adaptacji postawił na dynamikę przedstawienia. W jednej z rozmów przyznał, że „ideałem byłoby przedstawienie, które pokazywałoby to, co jest właściwą akcją książki: ów, wzięty z motta *Biesów*, bieg ku brzegowi morza stada świń, w które wcieliły się wygnane z opętanego złe duchy. Takie właśnie powinno być tempo całego spektaklu – zadyszane i oszalałe”²³. Dlatego, jak się wydaje, spektakl zaczynał się hitchcockowskim „trzęsieniem ziemi” – wyznaniem zbłąkanej, pełnej gniewu, strachu i pychy duszy – i do końca nie tracił tempa.

Podobnie jak u Warmińskiego, istotną rolę w krakowskim spektaklu odgrywała scenografia. Całość przedstawienia reżyser umiejscowił w jednostajnym, szarym pejzażu, tworzonym przez pochmurne niebo oraz błotnistą ziemię, która pokrywała całą podłogę. W miarę postępu akcji bohaterowie stawali się coraz bardziej brudni i coraz głębiej zapadali się w podłogę. Dzięki temu zabiegowi Wajda osiągnął kilka efektów: nie tylko symbolicznie pokazał uwikłanie bohaterów, pokazał także, że wszyscy są „ubrzdzeni” w jednakowym stopniu. Ponadto, miarowe grzęźnięcie w błocie w pewien sposób nadawało tempo przedstawieniu. Kilka elementów scenograficznych chwilami konkretyzowało miejsce akcji (salon, ulica, mieszkanie), niezależnie od tego jednak, każde z miejsc było tak samo szare i brudne. Akcja działa się jakby na wciąż tej samej, otwartej błotnistej przestrzeni²⁴. Nie bez znaczenia okazała się także wielkość sceny oraz jej odległość od widowni. O ile u Warmińskiego sceny zbiorowe rozgrywały się w zbliżeniu, to u Wajdy grupa aktorów usytuowana była przy stole w głębi sceny – widzowie obserwowali zdarzenia w planie pełnym. Punkt ciężkości przeniósł się z jednostek na zbiorowość. Spektakl nie opowiadał historii jednostkowej, opowiadał historię ogółu. Być może to właśnie elementy scenografii w połączeniu z określoną proksemiką stworzyły wrażenie niedookreśloności i wynikającej z niej swoistej uniwersalności. Akcja *Biesów* w interpretacji Wajdy mogła rozgrywać się w dowolnym miejscu i dowolnym czasie.

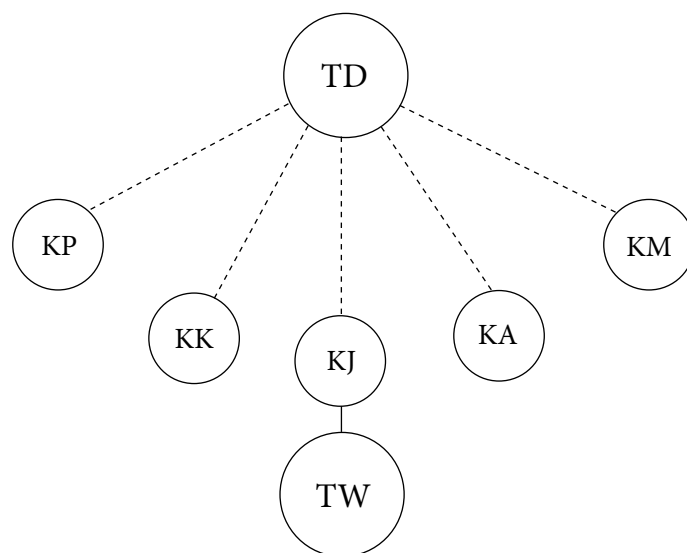
Dwie pierwsze polskie adaptacje sceniczne *Biesów*²⁵ doskonale ukazują pewną cechę przekładu intersemiotycznego z języka powieści na język teatru, a mianowicie

²³ B. Janicka, *Andrzej Wajda w teatrze*, „Film” 1971, nr 20, s. 10, cyt. za: A. Krupski, *Dostojewski w teatrze polskim (1958–1975)*, Wrocław 1988, s. 89.

²⁴ Zob. E. Wyśniska, „*Biesy*” czyli..., op. cit. oraz K.T. Toeplitz, *Wzajemność*, „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 2, s. 73–75.

²⁵ Jeszcze inaczej tekst wyjściowy zinterpretował reżyser najnowszej polskiej inscenizacji *Biesów*, Krzysztof Jasiński. Dyrektor krakowskiej Sceny Stu stworzył teatralne misterium. Spektakl rozpoczyna się rozpaleniem kadzidel i świec przez ministranta, który recytuje w oryginale *Biesy*

jego stopniowalność. Owa stopniowalność dotyczy intensywności wykorzystania poszczególnych kodów. Przedstawienie teatralne jest ze swej natury wielowarstwowe. Z jednej strony można je określić jako multisemiotyczne, gdyż posługuje się wieloma kodami. Z drugiej jednak wydaje się, że na przestrzeni wieków teatr wytworzył własny kod (kod teatru), którego konstytuanta jest multisystemowość. Jeśli by przyjąć zasadność opcji drugiej, to przekład intersemiotyczny plasowałby się wobec tekstu wyjściowego na pewnej skali. Im bardziej intensywne byłoby wykorzystanie kodu oryginału (kodu językowego), tym bliżej tekst docelowy znajdowałby się wobec tekstu wyjściowego. Obok kodu literatury, na swoistej orbicie, mieściłyby się inne systemy semiotyczne, którymi operuje teatr. Wyglądałoby to mniej więcej tak:



TW – tekst wyjściowy

TD – tekst docelowy

KJ – kod językowy

KP – kod plastyczny, obejmujący scenografię, oświetlenie, charakteryzację, kostiumy itp.

KK – kod kinetyczny, obejmujący ruch sceniczny, gesty, mimikę itp.

KA – kod akustyczny, brzmienie i intonacja wypowiedzi, wszelkie dźwięki itp.

KM – kod muzyczny²⁶

Puszkina (cały wiersz, podczas gdy motto powieści Dostojewskiego to tylko jedna zwrotka tego utworu). Zaraz potem na scenie pojawia się chór cerkiewny (...), który śpiewem uczestniczy w całym przedstawieniu. *Spowiedź Stawrogina* u Jasińskiego jest elementem łączącym trzy akty: scena co pewien czas zamienia się w cerkiew, w której główny bohater dokonuje wyznania przed duchownym. Przez cały czas trwania spektaklu na widowni unosi się zapach kadzidła. Pod koniec trzeciego aktu Stiepan Wierchowieński wraca ze swej podróży nawrócony, w stroju pustelnika. Finałowa scena należy do ojca Tichona, który wykrzykuje: „*Christos woskresje!*”.

²⁶ Kod muzyczny został oddzielony od kodu akustycznego, który rozumiemy jako wszelkie dźwięki związane z działaniem postaci. Kod muzyczny natomiast to zaplanowane przez inscenizatora efekty dźwiękowe (muzyczne) niewynikające z czynności scenicznych.

Tekst wyjściowy pozostawałby w stałej relacji z kodem językowym, tekst docelowy poruszałby się natomiast swobodnie – zbliżając się i oddalając od poszczególnych kodów. Główna różnica przekładu powieści Dostojewskiego na język sceniczny w Polsce opierała się zatem na różnym stopniu intensyfikacji poszczególnych kodów. Janusz Warmiński chciał *Biesy* opowiedzieć, Andrzej Wajda pokazać. Reżyser warszawskiego przedstawienia skupił się na słowie rozszerzonym przez wysmakowaną grę aktorską (gesty, mimika itd.), reżyser spektaklu krakowskiego skupił się na obrazach. (Był wszakże Wajda także scenografem spektaklu). Podczas gdy Warmiński zachował wielowątkową konstrukcję epicką, Wajda „nieufny wobec słowa dopowiadał Dostojewskiego krzykiem, skurczem, łomotem, zadyszaniem, migotliwością, tętnieniem, pojękiwaniem, wyciem i zmiennością plastycznych planów maszyny scenicznej”²⁷.

Wydaje się, że w przypadku adaptacji scenicznej nie sposób mówić o wierności przekładu. Ten specyficzny rodzaj tłumaczenia, ze względu na wspomnianą wcześniej wielosystemowość, implikuje interpretację wielopłaszczyznową. Tłumacz (reżyser) decyduje, na jaki kod przełożyć konkretne elementy tekstu. Nigdy jednak wybrany kod nie funkcjonuje autonomicznie. Słowa przeplatają się z ruchem scenicznym, obrazami, muzyką. Dlatego zarzut Jerzego Koeniga, że Wajda poprzez obrazy dopełniające tekst tworzy tautologię²⁸ jest bezpodstawny, zaprzecza bowiem specyfice kodu teatralnego.

Bułgarska inscenizacja *Biesów*

W Bułgarii *Biesy* zostały przełożone na język sceniczny tylko jeden raz (!)²⁹. Premiera odbyła się w Teatrze Narodowym 23 lutego 1990 roku³⁰. Spektakl w reżyserii Asena Miłanowa oparty był w głównej mierze na tekście powieści (w przekładzie Wenceła Rajczewa), reżyser korzystał również ze scenariuszy Camusa i Wajdy³¹. Bułgarską dramatyzację wraz z reżyserem stworzyli Enczo Chałaczew oraz Banczo Banow.

²⁷ J. Koenig, „*Biesy*” Wajdy, „Teatr” 1971, nr 13, s. 17.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Podaję na podstawie informacji udzielonych przez pracowników archiwów największych teatrów w Bułgarii: Народен театър „Иван Вазов” w Sofii, Нов драматичен театър „Създа и смях” w Sofii, Драматичен театър „София” w Sofii, Театър българска армия w Sofii, Модерен театър w Sofii, Сфумато w Sofii, „199” w Sofii, Драматичен театър w Płowdiwie, Драматичен театър „Стоян Бъчваров” w Warnie, Музикално-Драматичен театър „Константин Кисимов” w Wielkim Tyrnowie.

³⁰ *Бесове*, постановка Е. Хълчев, режисьор А. Миланов, сценография Атанас Велянов, костюми Мария Диманова, музикално оформление Яна Пипкова, драматург Банчо Банов.

³¹ Zob. program spektaklu.

Sofijska adaptacja podzielona była na dwie części³². Dzięki scenografii akcja spektaklu rozgrywała się niejako w dwu planach. Na pierwszym planie odbywały się spotkania i rozmowy bohaterów, na drugim pojawiały się nowe postacie. Plan, bliższy i dalszy, łączył most, którego przejście symbolizowało zmianę miejsca lub czasu³³. W odróżnieniu od polskich adaptacji, w bułgarskiej nie występował narrator. Działania sceniczne rozgrywały się bez komentarza. To, co zostało włączone do spektaklu z wcześniejszych dramatyzacji, to *Spowiedź Stawrogina*. Przypomnijmy, że ten fragment po raz pierwszy w książkowym tłumaczeniu powieści na język bułgarski ukazał się dopiero w 1996 roku. Sceniczne wyznanie głównego bohatera było więc dla bułgarskiego odbiorcy zupełnym *novum*. Co więcej, reżyser postanowił uczynić ze *Spowiedzi* scenę finałową inscenizacji. W efekcie Miłanow, z jednej strony, pozostał wierny oryginalnej chronologii powieści, do której rozdział ten nie został włączony, z drugiej zaś zbliżył się do wersji przekładu zaproponowanej przez jej polskiego tłumacza, Zbigniewa Podgórcza. W rezultacie *Spowiedź Stawrogina* zamieniła się w bułgarskiej adaptacji w swego rodzaju aneks. Podczas gdy Camus (a za nim Warmiński) do swojej dramatyzacji utworu włączył elementy rozdziału *U Tichona* w miejscu, gdzie pierwotnie miał się on znajdować – na końcu części drugiej, a Wajda wykorzystał tę samą scenę jako wprowadzenie – prezentację głównego bohatera i jego „wykolejenia” moralnego, to bułgarski reżyser – umieszczając tę samą scenę na końcu swego spektaklu – uczynił z niej rodzaj komentarza. Widz, który w miarę postępu akcji scenicznej poznawał Stawrogina jako porywczego, cynicznego panicza, ukrytego za urywanym, syczącym chichotem³⁴, w finale dowiadywał się „całej prawdy” o głównym bohaterze. A zatem, całość działań scenicznych w pewien sposób prowadziła do prezentacji strasznej tajemnicy Mikołaja Wsiewołodowicza, która „zmieniła jego życie, wyznaczyła, niczym nieogojąca się głęboka rana, graniczną linię; skazała go na wieczną mękę” – komentowała tę scenę jedna z recenzentek spektaklu³⁵. *Spowiedź Stawrogina* przestała zatem być w bułgarskiej adaptacji odsłonięciem kolejnych okropności, jakich świadomie dopuścił się bohater, lecz – poprzez swoje miejsce – zamieniła się w rodzaj usprawiedliwienia. Stawrogin jest w tej interpretacji zły, ponieważ prześladowuje go widmo przeszłości, a nie z wyboru i przepełniającej go pychy.

Mimo braku w nim narratora/narracji przedstawienie zachowało jednak epicki charakter.

Sama dramatyzacja starała się za wszelką cenę stać opowiadaniem scenicznym – mnogość epizodów prezentujących osobne postaci zorganizowano wokół jednego głównego zdarze-

³² Р. Попилиев, *Бесовете биват различни*, „Пък”, I, брой нулев, 19.3.1990, s. 8–9.

³³ Opisy spektaklu opieram na tekstach S. Giorowej oraz R. Wyłczewej (zob. С. Ѓорова, *Достоевски и Радичков в Народния театър*, „Театър” 1990, XLIII, кн. 9, s. 3–5; Р. Вълчева, *Да унищожим бесовете в нас*, „Вечерни новини”, XI, бр. 28, 9.2.1990, s. 4).

³⁴ С. Ѓорова, *Достоевски и Радичков...*, op. cit., s. 3.

³⁵ Ibidem, s. 4.

nia: przygotowań Piotra Wierchowieńskiego do zabójstwa Szatowa. W ten sposób narrację powieściową – opowieść o wydarzeniach, dramatyzacja, a za nią także i sam spektakl, przekształciły w opowiadanie samych wydarzeń – zauważył Nikołaj Jordanow³⁶.

Jak stwierdza Jordan Daczew, z narracyjnością próbowała na swój sposób zerwać scenografia (akcja została „wyprowadzona” z salonu) oraz kostiumy (nienależące do epoki), jednak pomimo to „dramaturg i reżyser zrobili wszystko, żeby spektakl do niej przybliżyć”³⁷.

Zastanawiając się nad recepcją *Biesów* w przekładzie intersemiotycznym w Bułgarii, nie sposób także pominąć historycznego kontekstu tego przedstawienia. Rok 1990 to czas ważnych transformacji, które rok później zaowocowały powołaniem pierwszego demokratycznego rządu Republiki Bułgarii. Oczekiwania krytyków wobec adaptacji scenicznej *Biesów* skupiły się więc na warstwie politycznej, antyrewolucyjnej, a nawet antysocjalistycznej dzieła Dostojewskiego. A właśnie tejsze warstwy w interpretacji Miłanova, Chałczewa i Banowa zabrakło³⁸. Pytanie, które powtarzało się w większości recenzji, to pytanie o cel inscenizacji powieści. *Biesy* były właściwie jedyną z wielkich powieści Rosjanina, która nie została w Bułgarii wcześniej przełożona na język teatru³⁹. *Dlaczego „Biesy”? Dlaczego teraz?* – nosił tytuł zbiór tekstów poświęconych teatralnej realizacji utworu⁴⁰. „Wydaje mi się, że *Biesy* zostały wystawione po to, żeby pokazać, że *Biesy* da się wystawić” – oceniał ostro jeden z krytyków⁴¹.

Bułgarska inscenizacja *Biesów*, na skutek braku wyraźnego interpretacyjnego zamysłu adaptatora, stanowiła zatem bardzo wierny, prawie dosłowny przekład powieści na język teatru. To jednak stało się jej największym mankamentem.

Jeśli widz miałby w zarysie zapoznać się z utworem po raz pierwszy, to ma po co się wybrać na ten spektakl. (...) Jeśli część publiczności chce przypomnieć sobie powieść, także nie będzie rozczarowana. A co, jeśli ktoś zwyczajnie zechce p r z e ż y ć wstrząs Dostojewskiego? Cóż, jemu będzie nieco trudniej⁴².

W tym miejscu możemy powrócić do postawionego na wstępie pytania: czy tekst teatralny jest w tym samym stopniu otwarty na interpretację, jak tekst literacki? Przywołane przykłady pokazują, że nie. Przekład intersemiotyczny tekstu

³⁶ Н. Йорданов, „Бесове” в Народния театър, „Пък”, I, брой нулев, 19.3.1990, s. 9.

³⁷ Й. Дачев, *Страхове и...*, „Пък”, op. cit., s. 8–9.

³⁸ Zob. m.in. В. Василев, *Невинният танц на бесовете*, „Век 21”, I, бр. 1, 4.4.1990, s. 6; idem, *Кротки бесове*, „Пък”, op. cit., s. 8; М. Кацарова, *Бесовете в нас*, „Свободен народ” 1990, I, бр. 4, s. 15.

³⁹ W Bułgarii wielokrotnie wystawiano m.in. *Braci Karamazow*, *Idiotę*, *Zbrodnię i karę* oraz *Sen wijszka* (zob. *Енциклопедия на българския театър*, ред. К. Тошева, В. Стефанов, Св. Байчинска, Св. Бенева, Й. Спасова, Sofia 2005; *Летопис. Януари 1904 – юли 2004. Народен театър „Иван Вазов”*, ред. Н. Вандов, А. Каракостова, И. Гърчев, С. Гълъбова, А. Константинов, Sofia 2004).

⁴⁰ „Пък”, I, брой нулев, 19.3.1990, s. 8–9.

⁴¹ В. Василев, *Кротки бесове*, „Пък”, op. cit., s. 8.

⁴² Р. Попилиев, *Бесовете биват различни*, op. cit., s. 8–9.

literackiego na tekst teatralny, z uwagi na swą wielosystemowość, zakłada uprzednią i wieloaspektową konkretyzację na poziomie lektury reżyserskiej. W wyniku tej reżyserskiej lektury odbiorca utworu scenicznego obcuje z dziełem zinterpretowanym w o wiele większym stopniu, niż na przykład odbiorca „czysto literackiego” przekładu powieści⁴³. Ponieważ każde dzieło literackie odczytywane jest poprzez fuzję horyzontów autora i czytelnika, adaptacja sceniczna jest swoistą prezentacją owej uprzedniej fuzji horyzontów tłumacza, adaptatora i reżysera. Okazuje się również, że tego właśnie oczekuje odbiorca dramatyzacji powieści – konfrontacji własnej lektury z lekturą reżysera/dramaturga/inscenizatora. Dlatego też, jak się wydaje, dramatyzacja Camusa była tak głośna (zestawienie nazwisk Dostojewski–Camus), dlatego również przedstawienie Wajdy przyćmiło spektakl w reżyserii Warmińskiego i dlatego wreszcie – bułgarski widz *Biesów* pozostał z uczuciem niedosytu.

⁴³ Gadamer nazwał tłumaczenie „realizacją sensu, jaki tłumacz nadał przekazanemu słowu”, przekład intersemiotyczny można by zatem nazwać wyraźniejszą i bardziej „restrykcyjną” realizacją sensu tekstu wyjściowego (zob. H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 354).